

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Band: - (1984)

Heft: 1

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Inexactitudes du texte de présentation

Pierre Boulez: *Rituel* (1974) in memoriam Bruno Maderna / *Eclat-Multiples* (1965/70...)

BBC Symphony Orchestra / Ensemble Intercontemporain; direction: Pierre Boulez
CBS Masterworks 74109

A première vue, tout oppose deux compositions malgré leur rapprochement dans le temps. Seule la dimension orchestrale saurait les réunir, que déjà leur conception divergente de l'espace physique a commandé jusqu'à la perspective de prise de son. Le plan instrumental? Un simple coup d'œil jeté au hasard de la nomenclature suffirait: dans *Eclat-Multiples*, de percussions à sons indéterminés, point, mais un foisonnement de neuf «claviers résonnants»; inversément, aucun clavier, et pas moins de neuf percussionnistes dans *Rituel*. Abrégeons: «work in progress» contre partition achevée. La première dans le prolongement des résonnances de *Pli selon pli* (Improvisations I et II), la seconde dans celui des groupes antiphoniques gradués (*Domaines*).

Dans le détail cependant, les divergences s'estompent. Les figures formant l'essentiel de l'écriture de *Rituel* se retrouvent dans l'actuelle conclusion de *Multiples*: mutations en arabesques suivies de valeurs prolongées. Ici, les percussions absentes sont remplacées par les techniques des cordes, pizz. Bartok et rebondissement d'archet en sons répétés. Là, gongs et tams-tams jouent le rôle des résonnances de claviers. Ce serait néanmoins forcer le texte musical que de substituer les correspondances locales à l'opposition globale — de même que l'attitude qui se bornerait à en souligner la simple complémentarité: autant de solutions de facilité auxquelles les œuvres opposeront une résistance irréductible. Par leur juxtaposition, ces deux pièces témoignent de la virtuosité dont Boulez use dans le maniement des figures sonores, plus encore dans la qualité de conception que sur celle — manifeste — de la maîtrise des timbres. L'écriture sert tour à tour à dévoiler puis à dissimuler l'organisation structurelle, par jeu d'interférences entre dynamisme et statisme, entre apparence et fonction. Pour l'instant du moins, les points de suspension tranchent sur le point final.

Ce qui me conduit à relever au passage les inexactitudes grossières dont fourmille le texte de présentation. D'autant plus fâcheuses qu'elles émanent d'une plume autorisée abusant d'une termino-

logie servilement empruntée au vocabulaire boulézien. Voici ce qu'on peut y lire concernant *Rituel*: «...l'œuvre, tout entière issue d'une note et d'un accord initiaux, tout entière tendue vers une note et un accord — les mêmes — terminaux». Si l'œuvre s'ouvre en effet sur un bloc de sept sons aboutissant à mi bémol, elle s'achève au contraire par sa réduction au seul mi bémol se ponctuant lui-même. Cette méprise rappelle étrangement celle que relevait voici plus d'un siècle W. de Lenz: «Selon M. Scudo, l'accord de ré mineur au commencement de l'ouverture de Don Juan marquerait l'entrée de la statue au souper; c'est bien sur une septième diminuée que cette entrée si grandiose, si terrible, se fait. Cette erreur de M. Scudo à l'endroit d'un des plus beaux moments du premier opéra du monde est sans exemple dans les annales de la critique. J'en infère que l'erreur de l'amateur peut légitimement aller fort loin quand l'erreur du critique ex professo va jusque-là» (Beethoven et ses trois styles, 1855).

Passons à *Eclat* qui, dans l'esprit de l'auteur qui ne s'est point relu, comprend d'abord «trois cordes (harpe, alto et violon)» puis miraculeusement quelques lignes plus loin, «un mouvement perpétuel s'ébauche alors aux violoncelles». La partition ne fait mention d'aucun violon, par contre elle comprend un seul violoncelle. Et encore: «la section suivante, la quatrième et dernière de l'œuvre», alors que les cinq sections qui la composent sont symétriquement disposées autour de la troisième, centre structurel où les registres sont progressivement renversés. Détail capital, puisque c'est cette transformation qui décide de celle du rôle du chef, le déclenchement des réactions individuelles cédant la place à la prise en main du tutti instrumental — la coda homophonique n'est autre que la transcription variée de la cadence introductive du piano.

Qu'on ne voie point là de cuistrerie: de tels abus sont monnaie courante à tel point qu'on finit par hésiter à les relever. Ecrits à la hâte dans l'espoir qu'ils seront lus en diagonale, ces textes de présentation tombent d'eux-mêmes aux oubliettes. Ils ne font que mettre à nu le désarroi dans lequel se meut la critique, même, et surtout, dans ses enthousiasmes déclarés. En revanche, nous apprécions sans réserve l'excellence des ensembles instrumentaux, leur souci de rendre les moindres inflexions stylistiques du compositeur. Entre autres, la cadence nerveuse et véhémence du piano d'Alain Neveux, la dextérité et l'élégance du cymbalum de Siegfried Schmidt. Enfin, cet enregistrement rétablit l'exactitude du texte musical qu'une publication antérieure (Candide CE 31113) avait négligé: dans la reproduction du manuscrit d'*Eclat* (UE 14283, 1965) la figure finale du chiffre 26 devait être complétée — et non précédée — des cellules complémentaires que le manque de place avait contraint le compositeur à reporter d'une mesure.

Robert Piencikowski

Früher und später Schönberg

Arnold Schönberg: *Verklärte Nacht*, op. 4, *Streichtrio*, op. 45.

LaSalle-Quartett mit Donald McInnes (2. Viola) und *Jonathan Pegis* (2. Violoncello).

DG 410 962-1

Mit dieser Schallplatte ergänzt das LaSalle-Quartett seine vielgerühmte Einspielung der Schönberg-Quartette, die zusammen mit denen von Berg und Webern bereits vor über zehn Jahren erschienen sind (DG 2720 029).

Die Qualitäten dieses Ensembles kommen dem Sextett *Verklärte Nacht*, das — zumal in der Fassung für Streichorchester — oft zu einem unartikulierten, zähflüssigen Brei gerät, sehr zugute. Anders als in der (ebenfalls solistisch besetzten) Aufnahme der London Sinfonietta werden hier in den untern Regionen versteckte Hauptstimmen ans Licht geholt (vgl. etwa 1. Violoncello T. 11/12), ist die dynamische Skala von grösster Breite und kommen die Akzente mit der nötigen Wucht. Auch die langsamen Tempi bleiben stets fließend.

Dieses inzwischen fast beliebte Werk wird hier mit einem Stück kombiniert, das noch immer relativ wenig bekannt ist, obwohl es zu den bedeutendsten von Schönberg gehört. Im *Streichtrio op. 45*, das Schönberg 1946 komponierte, nachdem er beinahe schon gestorben war und nur durch eine Injektion mitten ins Herz gerettet werden konnte, treten innovative und restaurative Züge, die sein Schaffen insgesamt charakterisieren, noch einmal in ein spannungsvolles Verhältnis. Da gibt es auf der einen Seite den traditionellen strengen Satz, in dem gelegentlich auch Tanzschritte nach Wiener Art anklingen, auf der andern Seite aber viele Partien, die ganz vom Klang, von der Farbe geprägt sind, die eine differenzierte Skalierung bis zum Geräuschhaften hin erfährt. Dieser unerhörte Reichtum von Strukturtypen und Charakteren führt zu einer Form, in der dem einzelnen Moment, der Episode, Priorität gegenüber dem Gesamtzusammenhang zukommt. Diese Auflösung ins Episodische sucht Schönberg durch den Rückgriff aufs traditionelle Mittel der Reprise, das allerdings in unkonventioneller Weise angewandt ist, aufzufangen: Eine Reprise, in der die wichtigsten Gedanken zusammengefasst werden, soll dem Werk doch noch Geschlossenheit verschaffen.

Die Interpretation des LaSalle-Quartetts zeigt, welche klangliche Vielfalt Streichinstrumenten abzugewinnen ist, wenn deren Spieler nicht — um einen Terminus Rudolf Kolischs zu gebrauchen — von der «Religion der Streicher», der Anbetung des mittleren schönen Tons, besessen sind. Es sind in dieser Aufnahme Momente von einer Zartheit zu hören, wie man sie von den hochglanzpolierten Scheiben mit dem gelben Etikett selten vernimmt.

Christoph Keller

Raffinierter Experimentator

Joseph Joachim Raff: Sinfonie Nr. 5 E-Dur «Lenore», op. 177

Radio-Symphonie-Orchester Berlin; Leitung: Matthias Bamert

Schwann, Musica Mundi, VMS 1614

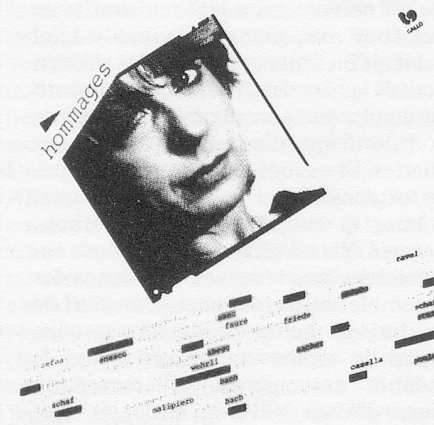
Unter den verschiedenen instrumentalen Vertonungen der 1773 entstandenen Ballade «Lenore» von Gottfried August Bürger gebührt gegenüber der «Leonore»-Sinfonie von August Klughardt jenem monumentalen Orchesterwerk von Joseph Joachim Raff (1821-1882) der Vorrang, welches im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zu den erfolgreichsten Programmsinfonien des in Lachen am Obersee geborenen, als Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt gestorbenen Musikers zählte: der 1872 in Wiesbaden komponierten 5. Sinfonie in E-Dur, op. 177. Raff, der sich anfänglich einer zwischen seichter Salonmusik und brillanter Virtuosenliteratur vermittelnden Klaviermusikproduktion widmete, wandte sich dem sinfonischen Schaffen erst verhältnismässig spät zu. 1861 ging er mit seiner 1. Sinfonie op. 96, «An das Vaterland», aus einem Wettbewerb der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter 32 Bewerbern — in der Jury sassen u. a. Ferdinand Hiller, Carl Reinecke und Robert Volkmann — mit dem ersten Preis hervor. Die wenig mehr als ein Jahrzehnt später zu Papier gebrachte 5. Sinfonie widerspiegelt nicht nur die vielfältigen Resultate seines auch auf diesem Gebiete immensen Arbeitsprozesses — Raff schuf insgesamt elf Sinfonien und zahlreiche weitere Orchesterkompositionen — und die diversen Inspirationsquellen von Schubert bis zu Mendelssohn und Wagner, sondern auch eigenständige Ideen. Diesen begegnet man weniger in der thematisch-motivischen Arbeit oder im programmatischen Gesamtkonzept als in Einzelheiten der Instrumentationstechnik und der weit über die Entstehungszeit hinausweisenden Verwendung spezieller Klangfarbenmischungen.

Im ersten Satz («Liebesglück») gemahnt manche Stelle des hier besonders gepflegten Streicherkolorits an Dvořák, während die neun Takte nach Ziffer B einsetzende Triolenpassage in ihrem leidenschaftlichen Ausdruck wie eine Vorwegnahme klanglich verwandter Wendungen in der 2. und 3. Sinfonie von Skrjabin wirkt. Aber auch auf andere sinfonische Werke aus dem östlichen Kulturkreis scheint diese einfallsreich orchestrierte Komposition in ästhetischer und stilistischer Hinsicht vorzubereiten: nur wenig trennt die Verschmelzung von Marschepisoden mit Scherzo-Elementen im «Trennung» charakterisierenden 3. Satz von der Kombination je eines Marsch- und Scherzomotivs im 3. Satz der zwei Dezennien später entstandenen 6. Sinfonie «Pathétique» von Tschairowski. Kaum zu überhören ist ferner die Parallele zwischen der hymnischen Apotheose am Schluss des 4. Satzes, der die «Wiedervereinigung

im Tode» schildert, und dem in funktionaler Hinsicht praktisch gleich konzipierten breiten Ausklang des Schlusssatzes von Mahlers 1896 beendeter 3. Sinfonie. Hatte Raff bei Lebzeiten vor allem deswegen beträchtliche Erfolge ernten können, weil sich seine meisten Werke durch bewusste Anlehnung an damals vielgespielte Stücke beim Publikum einzuschmeicheln vermochten, so interessiert den heutigen Hörer weniger die Verbindung von Errungenschaften der «Neudeutschen Schule» mit einer traditionsbewussten, romantisch-klassizistischen Haltung als die Summe neuartiger Details. Aus dieser Sicht erweist sich Ruffs 5. Sinfonie als aufschlussreiches Zeitdokument eines im wahren Sinne des Wortes raffinierten Experimentators auf dem Feld des stets zur Ausdrucksintensivierung eingesetzten Orchesterklangs.

Im Vergleich zur verdienstvollen Ersteinspielung des Werks durch das London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Bernhard Hermann (Unicorn UNS 209), der kaum ideale Aufnahmequalität attestiert werden kann, vermag die Neuproduktion mit dem von Matthias Bamert angeführten Berliner Radio-Symphonie-Orchester schon deswegen nicht voll zu überzeugen, weil sie die Gelegenheit zur Dramatisierung ebenso wenig wahrnimmt wie diejenigen zum klanglichen Auskosten lyrisch-intimer Partien. Das «schnelle Reiten der Toten» im Finale läuft Gefahr, zum artigen Galopp zu werden; dem gespenstischen Wiehern, das die Aufnahme mit den englischen Musikern plastisch vergegenwärtigt, fehlt hier die beschwörende Gestik. Solche und weitere Akzente überspielt das Berliner Orchester mit sattem Schönklang, der zur Neuaufwertung dieses interessanten Werks wenig beiträgt.

Walter Labhart



Il pericolo della gratuità

Hommages (Musik über Buchstabenthemmen)

Marianne Schröder, pianoforte
Gallo 30-389

Dai programmi delle sale da concerto, l'idea di riunire brani di varia provenienza sotto un comune denominatore si sta vieppiù propagando alle copertine dei dischi — perlomeno di quelli pubblicati al di fuori dei grandi circuiti indu-

striali. Come per ogni vezzo o moda, anche qui il pericolo della gratuità sta in agguato e se, sovente, il programma «a tema» può esser fonte di paragoni illuminanti o comunque di suggestioni atte ad arricchire l'ascoltatore, altrettanto sovente il motto pubblicizzato si rivela una semplice etichetta di comodo, sotto la quale si ritrovano pretestuosamente composizioni che altrimenti sarebbe arduo giustificare.

In questo senso, il disco *Hommages* pubblicato dalla Gallo si situa in zona limite: esso raccoglie, nella pur eccellente interpretazione della pianista argoviese Marianne Schroeder, tutta una serie di brani composti sulla base di temi ricavati dalla traslitterazione musicale di nomi propri. Questo procedimento-gioco — che dev'esser vecchio perlomeno quanto Guido d'Arezzo — è dunque il filo conduttore che dovrebbe legare una collana di pezzi pianistici sui nomi di Bach, Haydn, Fauré, Berg, sul nome di innamorate, giù fino ai divertimenti enigmatici dello Svizzero Werner Wehrli sui nomi di animali. In tanta varietà di riferimenti e di stili compositivi, è chiaro che il filo conduttore c'è solo per chi lo voglia a tutti i costi trovare e se l'antologia presenta parecchie «prime discografiche», si può anche sostenere che essa bruci parecchie ottime occasioni — soprattutto per un'interprete di tutto rispetto quale la Schroeder, da sempre impegnata in un repertorio «alternativo» — per approfondire l'opera pianistica di autori come il Casella o l'Enescu che ancora attende che le venga offerta la sede appropriata per una giusta valutazione.

Accanto alla presenza un po' scontata delle celeberrime *Variazioni sul nome di Abegg* di Robert Schumann e mescolandole ad opere pur dignitose ma evidentemente di secondaria importanza, altri brani di altissimo valore rischiano in questo programma di passare, se non inosservati, perlomeno solo partecipi di un gioco accademico o di un vezzo culturale. Il che non è ovviamente il caso per il grandioso *Epitaffio per Alban Berg* di Wladimir Vogel — per altro recentemente registrato anche da Werner Bärtschi in un disco-ritratto dedicato all'autore russo-svizzero — o, ancora, per le allucinate e pregnanti *Variazioni sul tema «SEFAA ESEC»* del lituano tardo-romantico Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, autore dalle risorse imponenti il cui nome ancora viene disdegnato da più di una enciclopedia e per il quale il trasporto interpretativo della Schroeder sembra trovare il registro più appropriato di tutto il disco.

Renzo Rota